

Ideología y recepción teatral «Lo social» en el teatro de Joaquín Dicenta

POR

ESTHER FORGAS BERDET

Cuando nos planteamos la cuestión del llamado teatro social español de fin de siglo nos enfrentamos principalmente con el problema de valorar el concepto de «lo social» aplicado a la dramaturgia, al productivo entramado semiótico de códigos que supone la obra teatral. Pero una vez acotada convenientemente la extensión del término¹, nos queda todavía una cuestión, a nuestro parecer muy importante, la de preguntarse si es lícito, desde nuestra perspectiva, enjuiciar una obra dramática valorando solamente, como se hace habitualmente, el texto que el autor nos ha legado sin contemplar a la vez los factores que intervinieron en la decodificación de esta obra, tanto por parte del público espectador como por parte del director teatral y de los actores que la pusieron en escena. En otras palabras, menospreciando todo lo relativo a su Recepción y sobrevalorando, en cambio, su proceso de producción. Si optamos por tener en cuenta, adjudicándoles su justo valor en el complejo semiótico teatral, los elementos de su «puesta y escena» y posterior recepción, llegaremos a la consideración de que la ideología de un texto dramático, su proyección social, y, por tanto la catalogación de dicho texto dentro de la categoría «teatro social», estará mediatizada por su condición

1 Aunque para algunos estudiosos de nuestro teatro no resulta adecuado limitar el adjetivo «social» a la dramaturgia basada en las teorías político-sociales contemporáneas, porque opinan como Torrente Ballester que lo social ha palpitado desde siempre en nuestros dramaturgos, desde Lope o Calderón a los hermanos Quintero o los escritores del 27 (cf. G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 83), nosotros creemos que la acepción generalizada del término comprende lo que Alfonso Sastre resumió en su libro *Drama y sociedad* (Ed. Taurus, Madrid, 1956, pág. 113) al considerar que dicho calificativo podía ser aplicado a un drama por dos motivos: o bien por los materiales dramáticos de contenido social en él recogidos, o bien por la intención de denuncia social del dramaturgo.

de género destinado a la interacción directa, a la *representación*. Por lo tanto, será en esta representación, en la decodificación por parte del público de sus códigos lingüístico, paralingüístico y kinésico y en la interpretación ideológica de su código icónico y sonoro², en donde deberemos buscar la verdad o mentira de esta pretendida proyección social.

Por esta razón la decodificación de una obra dependerá muy especialmente de factores espacio-temporales externos a la obra en sí, pero que se revelarán imprescindibles para su correcta valoración ideológica. Estos factores serán, por una parte, la clase social del público al que pretendidamente la obra iba destinada, por otra parte, las características y categoría del teatro en el que la obra sería representada (factor éste íntimamente ligado con el anterior) y, por último, las coordenadas espacio-temporales del público espectador, esto es, el lugar geográfico de su representación (no tendrá la misma proyección social una obra representada en España que en Alemania) y la época histórica de su recepción, puesto que el tiempo-época del espectador mediatizará la decodificación de una obra, de tal manera que pueda, en sólo una década, variar totalmente el proceso de la recepción.

En este sentido trataremos de valorar en este estudio la distinta repercusión escénica de dos de los dramas considerados «sociales» de Joaquín Dicenta, *Juan José y Daniel*, estrenado el primero el 29 de octubre de 1895 en el Teatro de la Comedia de Madrid y representado por vez primera el otro doce años después, ya en nuestro siglo, en el Teatro Español de esta misma ciudad. Para su análisis desde la perspectiva social no nos basaremos en el contenido ideológico más o menos ortodoxo de sus textos respectivos ni en la pureza revolucionaria de los parlamentos de sus protagonistas, sino que analizaremos el fenómeno de su *representación* y su posterior *repercusión*, vertientes éstas inseparables del signo teatral que pueden ser reconstruidas desde nuestra perspectiva histórica. Para ello recurriremos por una parte a señalar las claves semióticamente codificadas por el autor en la obra por medio de las estrategias textuales propias del género (acotaciones e informaciones icónicas, kinésicas y auditivas codificadas en los parlamentos) y por otra parte, merced al estamento crítico teatral podremos conocer la repercusión de la obra en el público, el grado de aceptación de ésta, y las condiciones y resultados de su «puesta en escena».

Por medio, pues, del análisis de estos dos ejemplos concretos nos proponemos demostrar que la calificación de «social» aplicada a una obra dramática no coetánea y su valoración ideológica, dependen, por encima de su contenido

2 Varios han sido los intentos de sistematizar adecuadamente todo el entramado de códigos y subcódigos que operan en el hecho teatral. Entre ellos destacaríamos, por su general aceptación, el de Tadeus Kowzan (cf. «El signo en el teatro» en AAVV *El teatro y su crisis actual*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, págs. 25-60).

ideológico textual, del grado de adecuación pragmática entre la intención manipuladora del autor y los resultados obtenidos en relación al público, al país y a la época concreta de su representación, en otras palabras, del éxito o fracaso de las estrategias pragmáticas del autor.

CODIFICACIÓN TEXTUAL, ICÓNICA Y KINÉSICA DE JUAN JOSÉ: CÓDIGO VERBAL Y PARAVERBAL

La primera de estas obras, *Juan José*, aunque no difería ni en sus planteamientos ni en su desenlace de los demás textos dicentinos, ni tampoco de los de gran parte de la producción dramática de la restauración, tuvo, en el soñoliento marco de la escena española fin de siglo, una significación verdaderamente revolucionaria y sirvió de revulsivo a las bienpensantes conciencias de la época que lo contemplaron escandalizadas.

En su argumento y en la caracterización de sus personajes no existía otra novedad que la puramente formal, puesto que en la obra encontramos, al igual que en la mayoría de las producciones dicentinas, el clásico triángulo amoroso —aunque con implicaciones sociales— con su consabido desenlace trágico, «teatral a drede», según acertada frase del crítico Yxart³. También en esta obra, como en las otras del autor, existía la polarización actancial entre un Sujeto —representante de la clase obrera explotada aquí y artista incomprendido en otras de sus obras— que se enfrenta a un oponente encarnado en la figura de un villano burgués o nuevo rico, que es representado en esta obra por el capataz, que en realidad es un obrero ascendido a explotador. Entre ambos, el tercer nivel actancial del Objeto se verá siempre encarnado en una joven dama de fino espíritu vilmente seducida o por una obrera o campesina ultrajada por el amo. Así pues, en *Juan José*, al igual que en las otras obras del autor, y a semejanza de la mayoría de los dramas de la época se repetía un idéntico esquema romántico calderoniano, donde los ultrajes al honor eran siempre indefectiblemente vengados por medio de lances y desafíos que terminaban con la muerte. El honor del que se hablaba en todos ellos, y, lo que es más grave, el honor del que hablaba también Dicenta, era siempre un honor personal que nada tenía que ver con el honor de clase, y en este sentido, el honor de *Juan José* era el de un amante despedido, no el de un obrero explotado. Los protagonistas del drama se veían enfrentados nuevamente por problemas de índole personal, no por reivindicaciones de clase, éstas eran solamente el telón de fondo de sus conflictos pasionales,

3 Joseph Yxart: *El arte escénico en España*. Imp. «La Vanguardia», Barcelona 1984, vol. I, passím.

vinculados, en última instancia, con la posesión y disfrute del Objeto deseado.

En conclusión, en el *Juan José* de Dicenta no se encontraba tampoco tesis social, ni ideología política declarada, ni atisbos de marxismo oficial, aun cuando se emplearan términos sociales en sus parlamentos y en diversas situaciones del drama se plasmasen los problemas candentes de su época. Por otra parte, los personajes de *Juan José* pretendían hablar como los proletarios —o como Dicenta creía que hablaban los proletarios— pero no hacían sino evidenciar el profundo desconocimiento de la clase obrera por parte del autor, actuando con unos patrones de comportamiento burgués, los patrones del propio Dicenta y de sus compañeros de tertulia, socialistas bohemios de café. A pesar de ello, es cierto que en *Juan José* se denunciaban buena parte de las lacras sociales de su época, se hablaba de la inutilidad de los esfuerzos revolucionarios⁴, de la farsa electoral de la época y de la compra de los votos obreros⁵, de la jornada laboral agotadora «de las siete de la mañana hasta anocheció»⁶, de la situación social e imposible reinsertión del ex-presidiario⁷, y del drama social del analfabetismo⁸. Pero se hablaba también, incluso excesivamente, de amor, celos y honra mancillada. Se recitaban parlamentos impregnados de misoginia, aparecían en escena graciosos lopescos e interesadas terceras y dramáticas secuencias de duelos resueltos entre sollozos histéricos y risas siniestras. Todo ello, en fin, emocional y efectista en el más puro estilo romántico-echegariano, propio todavía de los estertores del diecinueve, sin decidirse aún a dar el salto hacia la sociedad nueva que llegaría con el siglo.

Pero, como ya hemos señalado, toda obra dramática desarrolla un modelo

4 IGNACIO: (con desdén). Palabras, música del tío del higuí. Estas revoluciones del quita ese pa que suba yo las aprovechan los políticos, los señores de levita...¿son pa ellos?... ¡Que las hagan ellos! (Acto 1.º, escena 1.ª).

5 IGNACIO: ¿Por qué partido votaste?

ANDRÉS: ¡Yo qué sé!... ¡Por el partido de las tres pesetas y una copa, maldito si me importa aquello!

(Acto 1.º, escena 2.ª).

6 ANDRÉS: ¿Qué hay?

JUAN JOSÉ: Lo que hay cuando se trabaja desde las siete de la mañana hasta anocheció: mucho cansancio y mucho sueño.

(Acto 1.º, escena 3.ª).

7 CANO: Al salir de ahí vete a peír trabajo, acércate a la gente honrá y verás lo güeno.

JUAN JOSÉ: ¿Qué es lo que voy a ver?

CANO: Que nadie da trabajo a un sentenciao por robo. que nadie abre las puertas de su casa a un ladrón

(Acto 3.º, escena 1.ª)

8 JUAN JOSÉ: ¡Dios mío!, qué desgracia tan grande los que nacen como yo... ¡Ni a leer aprenden!... ¡No les enseñan!

(Acto 3.º, escena 5.ª)

previo de *representación*, el cual se halla contenido también en su texto y cuya decodificación, plasmada en la «puesta en escena», traduce al universo de lo visual y sonoro las órdenes que el autor ha codificado por medio de diversos mecanismos dramático-textuales. Y ya hemos dicho también que para la justa apreciación del contenido social o ideológico de un drama pretendidamente revolucionario —y *Juan José* lo fue a pesar de sus deficiencias— es fundamental la valoración de su código paraverbal, de todo el conjunto de estrategias no lingüísticas que actúan sobre el espectador por medio de un vehículo no verbal. De la importancia de este contenido icónico como detonador ideológico han sido siempre conscientes los autores dramáticos, y lo era también muy especialmente el propio Dicenta, que pretendía que el espectador visualizase, desde el momento en que se levantara el telón, todo el contenido social que intentaba conferir a la obra. Por esta razón, Dicenta se preocupó explícitamente de impactar al espectador desde el primer momento, concibiendo un escenario para su primer acto —una taberna de barrio— que pudiera sorprender el acomodaticio público de la Comedia, para que la primera manipulación, el desconcierto visual, quedara asegurada. Para ello cuidó al máximo la acotación correspondiente:

«El teatro representa el interior de una taberna de los bajos fondos. Al fondo una puerta de cristales, de dos hojas, con cortinillas en las vidrieras. Al lado derecho de la puerta un escaparate con fondo y puertecilla de cristal. En segundo término, a la izquierda, un mostrador de madera forrado de cinc en su parte superior y en los bordes; sobre el mostrador, empotrada en él una cubeta de cinc, de la que arranca una pequeña tubería de fuente rematada por un tubo de goma. Encima del mostrador vasos, copas, botellas, frascos llenos de vino y una jarra con tapadera de madera...»

Seguía el dramaturgo describiendo con minuciosidad todos los detalles de la escena atendiendo tanto al código icónico —por medio de la detallada descripción del universo objetual escénico— como al código kinésico, señalando explícitamente el movimiento de los actores, a los que advertía en la misma acotación: «Cuídese mucho todo lo referente al servicio de vino, enjuague de las copas y demás detalles que se irán marcando en el curso de la representación».

También en el segundo acto destacaba la decidida voluntad dicentina de significar icónicamente, cuando pormenorizaba en la descripción de la vivienda obrera de sus protagonistas:

«En el primer término, a la derecha, una cómoda de pino pintada, desvencijada y resquebrajada por varios sitios, encima de la cómoda dos floreros de loza con flores de papel (...) pegado a la pared, encima de la cómoda, un periódico taurino con el retrato de un torero (...) En la pared de la izquierda, un espejo de mano pendiente de un clavo...»

Precisando al máximo en su intención significativa, continuaba el dramaturgo describiendo un escenario en el que todo, mobiliario, cuadros, periódicos, poseía su carga semiótica concreta decodificable en términos de lo social, y cuyo rol manipulativo parecía conocer Dicenta perfectamente. En un alarde estratégico-visual, el tercer acto se abría en un ángulo de un patio de presidio, presidio en el cual Juan José cumplía condena, para finalizar la obra en la nueva casa de Rosa, su antigua compañera, amante ahora del capataz, curiosa y significativamente decorada con lujosas consolas burguesas, profusión de adornos, broches de oro y frascos de perfume⁹.

Así pues, unos insólitos escenarios: la taberna, el presidio, la buhardilla obrera y el entresuelo burgués, todos ellos muy detallados y cuidados al máximo por Dicenta, iban a *impresionar* de tal manera las pupilas y las conciencias de los espectadores de la época que serían éstos los que consagrarían *Juan José* como el drama social por excelencia, el primer drama «verdaderamente revolucionario» de la dramaturgia nacional. Todo ello por el solo hecho de no haber encontrado el previsible tresillo y el brasero del salón burgués al levantarse el telón. Por otra parte, también, el vestuario, por cuanto forma parte del código icónico, estaba cuidado en extremo en su codificación textual. Dicenta se preocupó por detallar que Rosa, la protagonista, y su amiga Toñuela «van en traje de obreras, mantón de lana, delantal azul, falda corta, pañuelo a la cabeza y manguitos azules en los brazos», a la par que Juan José y sus amigos vestían «blusa obrera y alpargatas» durante toda la obra, mientras que el señorito Paco, el capataz, demostraba su pertenencia social por medio de «la capa negra y el sombrero de ala ancha». Como muestra de que el vestuario supone un signo de decodificación teatral explícito e inequívoco, valga la anécdota de la exclamación de Emilio Thuiller —después protagonista del drama— cuando Dicenta le dio a leer la obra y le comunicó sus propósitos de enseñárselo a Emilio Mario, director de la compañía: «¡Cualquiera le lleva a Mario un drama *de alpargata*!». Y tenía razón Thuiller al escandalizarse por la codificación icónica de la obra, ya que el vestuario de los actores fue tan decisivo a la hora de enjuiciar *Juan José* bajo el epígrafe de drama revolucionario que la obra inauguró una nueva modalidad escénica, la del «drama de alpargata» con la que el público bautizó a las obras posteriores que, con mayor o menor acierto escénico y ortodoxia revolucionaria, continuaron con el drama social español, oponiéndose a las «comedias de levita» a las que este público estaba acostumbrado.

9 Como dato curioso y significativo, cabe señalar que en el texto se informa explícitamente que Rosa vive ahora con el señorito Paco en el mismo edificio en que vivía con Juan José, pero se ha mudado al Principal, detalle éste que era perfecta y convenientemente decodificado por el público de la época.

CODIFICACIÓN TEXTUAL ICÓNICA Y KINÉSICA DE DANIEL: CÓDIGO VERBAL Y PARAVERBAL

Veamos ahora el proceso textual de la otra obra dicentina que analizaremos. Digamos primero que fue *Daniel* un drama sindicalista, el último drama social de Dicenta, y que pertenecía al arquetipo de drama social que, doce años después de *Juan José*, había invadido ya la escena popular española y se representaba asiduamente en ateneos obreros y casas de cultura popular. No poseyó, por lo tanto, la frescura y la originalidad de *Juan José*, a pesar de que el socialismo dicentino parecía en *Daniel* mucho más convincente y las situaciones escénicas —huelgas, represión militar, esquiroles y sindicalismo militante— estaban en esta obra resueltas con mayor osadía social y reflejaban acertada y decididamente el problemático ambiente de la época¹⁰. A pesar de que se repetía en la obra el consabido triángulo amoroso-social del que ya hemos hablado al enjuiciar Juan José, en este nuevo drama los protagonistas tradicionales contaban con un «alter ego» que asumía totalmente las reivindicaciones de clase y cuya carga ideológica estaba fuera de toda duda. En efecto, el protagonista Daniel, hombre hecho a la antigua, minero respetuoso y servicial, contaba con el paralelo de su hijo Pablo, obrero consciente y concienciado por las organizaciones obreras, que había dejado su trabajo en la mina para luchar por los de su clase, mientras que Anita, la hija de Daniel, representante de las humildes muchachas dicentinas ultrajadas por el patrón, tenía su contrapartida actancial en Cesárea, una sindicalista militante, única concesión de Dicenta a la lucha de la mujer en las organizaciones obreras y único también personaje femenino que enriquece la galería de mujeres dicentinas, ofendidas y humilladas siempre, pero incapaces en todas sus obras de reaccionar por sí mismas.

Volvía también en la obra el odio a la clase media, al burgués recién ascendido que era encarnación del máximo culpable de la explotación del obrero, y las situaciones con fondo social se enriquecían con la presencia actancial de Pedro, otro hijo de Daniel que servía en la milicia y permitía a Dicenta lanzar desde el escenario sus alegatos antimilitaristas¹¹. También se volvía a hablar en la obra de honra y honor en el sentido personal calderoniano, pero la presencia de Pablo y

¹⁰ *Daniel*, en efecto, fue un drama minero en la época en que el sector de la minería, ampliamente conflictivo, reunía a más de 123.000 hombres en toda España, los cuales, hasta la huelga minera de 1906 trabajaban once horas diarias, en condiciones inhumanas, y con un promedio salarial de los más bajos del mundo laboral. (Fuente estadística publicada en 1931 por la Dirección General del Trabajo).

¹¹ El antimilitarismo de Dicenta bien pudiera ser reflejo de su propia peripecia personal, puesto que el dramaturgo, hijo de militar, fue expulsado de la Academia en su juventud, cuando intentaba seguir los pasos profesionales de su padre.

Cesárea, militantes proletarios que vivían solamente para el triunfo de la clase obrera, alternada con las actuaciones de los esquirols («esquirols» los llama Dicenta en el texto), las fuerzas represivas y los parlamentos de los mineros denunciando explícitamente la injusta vida en la mina, respirando arsénico «que se les mete en la carne a los hombres y los deja convertidos en sacacorchos», daban a entender, por primera vez en la producción dicentina, que los ideales de clase deben prevalecer sobre las esperanzas y deseos personales¹².

En este sentido, los parlamentos de los personajes reivindicativos, Pablo y Cesárea, resultan de una impecable pureza doctrinal, aunque nosotros podamos sospechar que éste no era en absoluto el verdadero lenguaje de Dicenta, aquél en el que el autor se encontraba a sus anchas, sino una forzada concesión partidista. El verdadero lenguaje de Dicenta continuaba siendo el de Daniel, apasionado e individualista a ultranza como el propio dramaturgo, el del hombre que «cuando le hacen un mal no lo olvida, cuando le hieren, hieren». Un personaje que declara en su parlamento final, después de vengarse dando muerte a los patronos, «Si hubieran matao a los hijos de los demás y disfrutao de las hijas de los demás, yo como si tal cosa. Pero lo mío es lo mío y me lo robaron. A los ladrones se les mata»¹³.

Con las palabras finales del drama Dicenta volvía a ser Dicenta, porque la venganza de Daniel era de tipo personal, sin reflejar reivindicaciones de clase, y respondía claramente al esquema dicentino del ojo por ojo y diente por diente. A pesar, pues, de sus situaciones de denuncia social y del lenguaje claramente reivindicativo de algunos personajes, el drama, con su escena final, regresaba, consecuente, a la trayectoria propia de su autor.

Por su parte, el código textual ligado a los sistemas paraverbales resultaba en este drama casi más detallado y cuidado por Dicenta que en el anterior *Juan José*, puesto que incluso las acotaciones fueron aprovechadas por el dramaturgo para significar ideológicamente, advirtiendo a los artífices de su puesta en escena que «el decorado será modestísimo, según costumbre en las viviendas que las Compañías mineras construyen para sus trabajadores» (el subrayado es nuestro). En el primer acto se describía la casa de Daniel¹⁴ con todo detalle, mientras que en el segundo se pintaba minuciosamente el interior de la mina, aprovechando

12 CESÁREA: ¡La muerte!...¿Es precisa la muerte suya, la nuestra, la de miles de hombres para el bien de los que nos sucedan?...¿sí? Pues entonces la muerte es una obligación (...) con nuestra sangre se regarán gérmenes de amor y justicia.

(Acto 1.º, escena 5.ª).

13 Acto 4.º, escena 7.ª

14 «En el centro de la habitación una mesa cuadrada de pino. En la pared, al fondo, a la derecha, un reloj de pesas; a la izquierda, una alacena, y entre la alacena y el reloj una ventana con vidrieras entrecruzadas. A la derecha, dos puertas».

Dicenta la oportunidad para verter en su descripción todo el sentimiento de rebeldía social que la injusta vida del minero le producía. Destaca, sobre todo, en la acotación de este segundo acto la voluntad kinésica del dramaturgo, codificando el movimiento del interior de la mina con toda precisión, suscitando semióticamente la asociación kinésico-ideológica entre el movimiento mecánico, inhumano, del fondo de la mina y la condición autómata e infrahumana del obrero:

«(...) Desde el fondo y perdiéndose en él, dos vías estrechas que avanzan sobre el patinillo. Por una de estas vías se deslizarán, de tiempo en tiempo, vagonetas llenas de lingotes y empujadas por mujeres, por la otra vía, vagonetas cargadas de mineral que van empujadas por mujeres también. (...) Procúrese dar al público la impresión exacta de una fundición en tarea, el espectáculo de uno de esos infiernos mineros donde los trabajadores se asfixian y tuestan durante largas horas».

Como novedad frente a *Juan José* e influido quizá por el nacimiento del séptimo arte y el conjunto de sugerencias estéticas que éste comportó para los hombres de su generación, introdujo Dicenta en sus acotaciones claves icónicas de cromatismo y luminotecnia, e intentó dirigir la mirada al espectador hacia los puntos que le interesaba resaltar, codificando tan infructuosa como plásticamente, en una acotación decididamente didáctica:

«Cuando sus cuerpos se acercan a las bocas de los hornos han de aparecer como incendiados, rojos al reflejo brutal de la llama. Cuando los hornos se aticen, los obreros no aparecerán ya rojos, sino negros, completamente negros como hechos carbón y sombríamente recortados sobre el rojo blanco que descubre la abierta boca de los hornos».

Los juegos de luces y sombras se repiten insistentemente en las acotaciones de este nuevo drama, cuya significación cromática y dinámica dista mucho de las puramente formales de *Juan José*. Como ejemplo, valga la de esta acotación del tercer acto, también de claras influencias cinematográficas: «Momentos antes ha comenzado a amanecer. La luz de la luna va siendo sustituida por una luz amarillenta, la luz de un alba triste, espectral. Breve pausa».

También el aspecto de los actores viene explícitamente definido por Dicenta. Daniel será «un hombre de unos cincuenta años, maltratado por los trabajos de la mina», y su piel «estará no curtida, tostada, por el fuego de los hornos de la fundición, con este color rojizo propio al cutis de los fundidores». Pedro «tendrá de veintitrés a veinticuatro años y usará bigore retorcido». El vestuario está igualmente fijado por el autor: «Pedro, en mangas de camisa, pantalón encarna-

do, ros enfundado puesto y capote con galones de sargento. Lleva al hombro un sable. Calzará alpargatas de reglamento», y Anita «vestirá traje de percal, con modestia de obrera, pero con coquetería de mujer guapa», mientras que el señorito Luis «va vestido a lo señor».

Pero es quizá en las acotaciones de carácter proxémico donde destaca con mayor claridad la diferencia entre ambas obras. En *Daniel* aparecen acotaciones del tipo: «Anita después de servir el azúcar, al oír el nombre de Luis, hace un movimiento y procura disimular su turbación, sirviendo el café en los tazones» (Acto 1.º esc. 1.ª), o «Daniel se sienta en una mesa delante de la taza. Los demás hacen lo mismo, incluso Anita, que ha terminado de servir el café. Sólo Cesárea permanece en pie» (Acto 1.º esc. 1.ª) y «Pablo casi toca a Cesárea, que muestra profunda emoción. Pablo coge en las suyas las manos de Cesárea. Hay una breve pausa». (Acto 1.º esc. 1.ª).

En toda la obra se suceden también las indicaciones significantes de carácter auditivo: sonidos, música, cantos y silencios: Pacorro «chasquea la lengua después de tomar su aguardiente» (Acto 1.º esc. 1.ª); al final de este mismo acto «se escuchan en la calle golpes como de quien llama a las puertas. También, y de tiempo en tiempo, se oirán las cinco en varios relojes más o menos distintos, sin gradación fija, algo que dé al público la idea del despertar del barrio obrero que marcha al trabajo». En el acto segundo, «del taller donde se supone que trabajan las obreras se oye un rumor sordo, como de enjambre», y más adelante «suenan las campanas» para que los obreros «suelten las herramientas y abandonen hornos y picas».

En el tercer acto, cuando los soldados entran con los esquirols en la mina, «hay un momento de silencio angustioso, durante el cual los obreros se agrupan en el fondo». Y al final del drama, cuando Daniel va a consumir su venganza precipitando al fondo del pozo el ascensor por el que suben los patronos, causantes de su desgracia y de la muerte de sus hijos, «se oyen risas y voces en el ascensor, que van aumentando» y cuando, finalmente, Daniel «separa el tornillo, el ascensor desaparece, y se oye un grito ahogado». Termina el drama con una acotación de Dicenta: «Cesárea retrocede, Daniel se inclina sobre el fondo del pozo con el oído atento y volviéndose hacia Cesárea, con la entonación que el actor considere más conveniente a la situación», exclama: «Fondo».

Para finalizar, señalemos que en el manuscrito original de *Daniel* que se conserva en la Biblioteca Nacional aparecen unas acotaciones al segundo acto añadidas a lápiz por el autor, en las que podemos constatar toda la intencionalidad plástica, visualizadora, del dramaturgo:

«Procúrese dar a esta escena, como a todas las anteriores y siguientes, grandes caracteres de vida y realidad. Es el modo de vivir de los trabajadores lo

que hay que *meter plásticamente* en el alma del público para que éste se comprometa con este vivir y lo esté viviendo a la par que los personajes. Sólo así podrá llegar esta obra al objeto que su autor propone».

SEMIÓTICA DE LA RECEPCIÓN TEATRAL: JUAN JOSÉ Y DANIEL

Y llegamos con ello al factor determinante en la valoración de la obra dramática: el público receptor, así como la repercusión de la obra en él. Solamente el análisis del fenómeno de la recepción nos dará cuenta del éxito o fracaso pragmático de la obra, y éste será en definitiva el mejor baremo que podremos aplicar si intentamos valorar ésta desde un punto de vista social. Pero para entender mejor el alcance del concepto «social» aplicado a nuestra dramaturgia nacional de fin de siglo será necesario recordar antes la situación de la escena española de la época. En ella imperaba lo que el crítico González Blanco llamó «oligarquía de arrugas»¹⁵ que, sumada a la entronización del ripio de Echegaray por parte de la burguesía en el poder, había llevado al teatro nacional a «la mediocridad, el aburrimiento, y la ignorancia más pertinazmente cerriles»¹⁶.

Para este público el estreno de *Juan José* representó un encontronazo directo con lo que Cánovas llamaba «la grande, la inmensa cuestión del proletariado». Sobre todo para el público de la Comedia, un público terriblemente burgués, siempre acomodaticio, el público de los abonados, que acudía al teatro para ver y ser visto, para hacer vida social, para salir en las gacetillas de actualidad y para confirmar su pertenencia a la clase social dirigente. Y a este público fue al que escandalizó más la blusa obrera de *Juan José* que el contenido ideológico de la obra, porque este contenido, las «tesis socialistas» como se llamaba en la época, podían escamotearse, diluirse, y, además, porque Dicenta tampoco acertó a plasmarlas exactamente, le faltó rigor ideológico y le sobró apasionamiento romántico.

Con todo, los juicios críticos que la obra suscitó en los periódicos de la época demuestran la innegable significación revolucionaria de *Juan José*. En unos, como en «El País» del 30 de octubre, Rafael Delorme consideraba que la obra era «La Biblia de todos aquellos que en la revolución, en las ideas, en las costumbres y en los hechos, esperamos la realización del Derecho y la Justicia». En otros, como en «El Imparcial» del día siguiente al del estreno, se hablaba de «drama hermoso, con caracteres sacados de la realidad», mientras que algunos conside-

15 Andrés González Blanco. *Los dramaturgos españoles contemporáneos 1.ª serie*. Ed. Cervantes. Madrid, 1917, pág. 216.

16 J. A. Hormigón *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1972, pág. 33.

raban con escándalo que «la obra, so pretexto de vituperar las solapadas infamias y las hipócritas perfidias de una clase social, exalta sin medida las virtudes del populacho»¹⁷.

Casi nadie, sin embargo, se detuvo a analizar su contenido ideológico a la luz de las modernas doctrinas marxistas. El socialismo de Dicenta, como el de sus compañeros de Redacción y sus contertulios del Café Inglés, era un vago redentorismo paternalista, mezcla de denuncia y rebeldía individual. Pero esto era solamente un detalle sin importancia; lo que importaba realmente eran las audacias escénicas de *Juan José*, y estas audacias fueron las que hicieron exclamar a todos cuantos conocieron por adelantado la obra: «Es una cosa disparatada, todo pasa entre obreros, una taberna, la buhardilla, la cárcel (...) Eso no puede gustar, eso lo patean. ¿Qué dirán los del turno primero?, ¿qué dirán los abonados de siempre?»¹⁸.

Los abonados de siempre, los que consideraron a *Juan José* como el atrevimiento escénico más grande jamás presenciado, encumbraron la obra a las más altas cimas de popularidad alcanzadas en su tiempo, y empezaron a crear, a partir del día del estreno, el injustificado mito revolucionario de esta obra, modelo de toda la producción teatral posterior y reflejo de un pretendido socialismo que residía casi exclusivamente, como hemos visto, en un tablero de zinc, una blusa obrera, un presidio... y la nada despreciable colaboración de la mentalidad teatral, conservadora y adocenada, del público español fin de siglo.

Y hablemos por último de *Daniel*. Como hemos dicho, la obra se estrenó en 1907. Fue un drama sindicalista, panfletario, en la época de los simbolismos, y a pesar de reflejar un grave problema contemporáneo —recordemos la huelga general minera de 1906— no sorprendió a nadie.

El público teatral, incluso el público teatral español, estaba ya acostumbrado a las reivindicaciones obreras en las tablas, éstas abundaban en las obras de carácter popular y no eran sino variaciones sobre los mismos tópicos.

Daniel tuvo que luchar contra el tiempo, contra su desfase social, y a pesar de su socialismo ortodoxo, de su sindicalismo sin tacha, no impresionó al público porque no contó, como *Juan José*, con el factor sorpresa y con el factor escándalo. Pensemos también que doce años separan ambas obras, y que las ideas, apenas apuntadas, que escandalizaban en *Juan José* no sorprendían ya a nadie, ahora que se inauguraba en Madrid la primera Casa del Pueblo, se matriculaba el primer automóvil, y se gestaban en toda España las ideas y los sentimientos que desembocarían, dos años más tarde, en la Semana Trágica de Barcelona.

17 Cf. Manuel Bueno en *Teatro Español*. Madrid, 1919, pág. 116.

18 Citado por L. Ruiz Contreras en *Medio siglo de teatro infructuoso* (3.ª edición). Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1930.

A pesar de ello no le faltaron a Daniel comentarios condenatorios, como los del crítico Eguía, que le llamó «drama epiléptico, amañado todo él para fomentar el anarquismo (...) con apología de la venganza y deificación de los malos instintos»¹⁹. Y no olvidemos tampoco que, a pesar del clima de conciencia social que se iba creando en España, sólo dos años antes, las presiones y las conveniencias de la oligarquía habían conseguido el Premio Nobel para el todavía aplaudido y encumbrado Echegaray.

CONCLUSIÓN: DANIEL VERSUS JUAN JOSÉ

A pesar de que en nuestro estudio comparativo hemos podido comprobar que el rigor ideológico y la significación social, tanto en el nivel verbal como en el paraverbal, son mucho más explícitas y elaboradas en *Daniel* que en la ingenua *Juan José*, el drama minero, por imperativos de la recepción teatral, resultó un producto desfasado. La historia nos ha demostrado que su contenido ideológico más riguroso en codificación verbal y cuidado hasta el último detalle en su codificación paraverbal, no tuvo su justo reflejo en el proceso de recepción teatral. Dicenta había cambiado, su apasionamiento postromántico se había modernizado, la madurez social y la coherencia del texto estaban mucho mejor logradas..., pero el público también había cambiado.

Y sobre todo habían cambiado sus baremos estéticos. El código icónico de *Daniel*, la mina, las espeluznantes escenificaciones de la fundición, ya no impresionaban a nadie, al contrario de lo que había ocurrido con *Juan José*. Como hemos señalado, la impronta revolucionaria de esta primera obra residió, sobre todo, en su mensaje visual. *Juan José* fue un drama socialista, tuvo significación revolucionaria sólo y ante todo por ser un drama de alpargata. El primer drama de alpargata y blusa obrera que presenciaron los abonados de la Comedia, público de levita y guante blanco. Si bien un obrero analfabeto que se expresara como lo hacía Juan José no representaba a la clase obrera más que por su vestuario, en cambio, Cesárea era la clase obrera, y no sólo por su indumentaria, pero a Cesárea le falló el factor espacio-temporal, y su vida literaria y su valoración posterior se supeditaron a las condiciones de su recepción.

Con ello se refuerza la convicción de que la valoración de la obra dramática dependerá en todo momento de las coordenadas que hemos señalado al principio de nuestro estudio, y que son éstas casi exclusivamente las que rigen y condicionan el proceso de Recepción Teatral. Y también que la obra dramática es primor-

¹⁹ C. Eguía Ruiz. *Crítica patriótica*. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1917, pág. 193.

dialmente imagen, visualización, y que ahí reside, precisamente, su fuerza, su poder de convicción.

En conclusión, podemos afirmar que todo lo expuesto ha servido, como pretendíamos, para corroborar los supuestos iniciales, y demostrar que fue en última instancia el público teatral, sujeto a sus coordenadas espacio-temporales, el que no supo, o no pudo, apreciar la superioridad ideológica del texto dramático de *Daniel*. Para el público y para la historia literaria, la verdadera obra revolucionaria del teatro dicentino y de toda la historia del teatro social español continuará siendo *Juan José*, ya que, para los espectadores coetáneos, el socialismo subió al escenario del Teatro cuando, en *La Comedia*, los espectadores contemplaron atónitos, al levantarse el telón, a Emilio Thuiler y a toda la compañía de Mario vistiendo ropas proletarias, cuando no apareció ni una levita, ni una chistera, ni un fino encaje en escena. Cuando llegaron los garbanzos y el vino tinto al imperio del caviar y del champagne francés. Y fue precisamente esto lo verdaderamente significativo y revolucionario. El contenido textual, los parlamentos y la resolución de las situaciones escénicas no importaban demasiado, una vez más, en fin, una imagen demostraba valer más que cien palabras.